

Stendhal : la naissance d' « Henry Brulard » ou à la recherche du « moi » perdu

Gabrielle Pascal

Volume 17, numéro 2, automne 1984

La question autobiographique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500648ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500648ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pascal, G. (1984). Stendhal : la naissance d' « Henry Brulard » ou à la recherche du « moi » perdu. *Études littéraires*, 17(2), 283–309.
<https://doi.org/10.7202/500648ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1984

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

STENDHAL : LA NAISSANCE D'« HENRY BRULARD » OU À LA RECHERCHE DU « MOI » PERDU

gabrielle pascal

Tout ce qui est profond aime le masque

Nietzsche

Quand on sait à quel point le moi est profondément « *innommable* »¹ pour Stendhal et, par exemple, avec quelle persistance il se dissimule derrière des pseudonymes², il apparaît évident que, chez lui, le projet autobiographique procède de pulsions contraires. Commençons par dédramatiser ces contradictions en rappelant la connivence qui existe entre la dissimulation et le dévoilement : se cacher, c'est signaler *en creux* une révélation à faire et parfois même la précéder. On peut distinguer deux autres causes essentielles à ce choix d'une multiplicité d'identités. La première relève du réflexe de défense et consiste pour Stendhal à bien tenir sa place dans « cet ignoble bal masqué qu'on appelle le monde »³. Il s'agit en particulier de ne jamais offrir le spectacle d'un échec ou d'un chagrin, toutes choses propres à ternir son image sociale. Revenant de Milan, le cœur brisé et l'esprit humilié par les refus de Mathilde Visconti Dembrowski, Stendhal confie : « J'entrai dans Paris [...] avec une seule idée : *n'être pas deviné* »⁴. La seconde cause tient du plaisir : comme artiste, il refuse d'être limité à ne jouer qu'un seul rôle et ambitionne d'être une pluralité.

Il n'en reste pas moins que se livrer reste difficile pour Henri Beyle : « Il ne réussit pas à vaincre cette secrète pudeur qui le

porte à cacher irrésistiblement ses joies autant que ses peines»⁵. Sa première tentative pour parler de soi dans *Souvenirs d'égotisme* lui donne l'occasion de confier certaines de ses réticences : « Je sens depuis un mois que j'y pense une répugnance réelle à écrire uniquement pour parler de moi, du nombre de mes chemises, de mes accidents d'amour-propre »⁶. Il précise aussi ses deux hantises principales. L'une est de nuire au précieux viatique que constitue pour lui le souvenir des félicités passées et il confie : « Je craignais de déflorer les moments heureux que j'ai rencontrés en les décrivant, en les anatomisant »⁶ ; à plusieurs reprises, il avoue la crainte que son texte ne soit pas à la hauteur du bonheur qu'il s'agit de ressusciter et il évoque « la difficulté, le regret profond de mal peindre et de gâter ainsi un souvenir céleste où *le sujet surpasse trop le disant* »⁷. L'autre est de succomber à la tentation de maquiller les événements blessant ses susceptibilités, de n'avoir pas « le courage de raconter les choses humiliantes sans les sauver par des préfaces infinies »⁶.

Propre à vaincre ces résistances, une motivation déterminante surgit cependant, nourrie par une puissante nostalgie : « Je ne me connais point moi-même, et c'est ce qui, quelquefois, la nuit, quand j'y pense, me désole »⁸. Et, pour réconcilier ses contradictions, il s'appuie sur sa passion de toujours, celle du vrai : « Je suis profondément convaincu que le seul antidote qui puisse faire oublier au lecteur les éternels "je" que l'auteur va écrire, c'est une parfaite sincérité »⁶. Il s'agira donc non de *son* égotisme, mais de *l'égotisme*, en somme, d'une nouvelle science humaine qu'il définit ainsi : « L'égotisme, *mais sincère*, est une façon de peindre ce cœur humain dans la connaissance duquel nous avons fait des pas de géant depuis 1721, époque des *Lettres persanes* »⁹.

Dès l'origine de son projet autobiographique, Stendhal se différencie donc de ces mémorialistes « dont le grand souci est surtout celui de se justifier d'une part et de se donner le beau rôle d'autre part »¹⁰. Et il apparaît plus classique que romantique quand il avoue : « Je suis comme une femme honnête qui se ferait fille, j'ai besoin de vaincre à chaque instant cette pudeur d'honnête homme qui a horreur de parler de soi »¹¹. Comme le révèlent, dans ses œuvres de fiction, son goût pour l'ellipse, son usage de la litote et cette « élision des temps forts »¹² qu'il pratique volontiers dans sa narration,

Stendhal privilégie un certain silence sur l'essentiel, comme si formuler celui-ci avait quelque chose d'obscène. Sa revendication obsédante d'une esthétique d'« honnête homme » est nourrie par une motivation symbolique décisive. Ce goût de ne pas dire, en l'occurrence de ne pas se dire, est une de ses tentations les plus farouches parce qu'il est persuadé que « les paroles sont toujours une force que l'on cherche en dehors de soi »¹³. Parler, pour lui, c'est donc toujours un peu *céder* à quelque chose ou à quelqu'un. Crouzet a montré la puissance du lien qui existe entre le refus de la parole d'un côté et le projet parricide qui nourrit la révolte du beyliste et entraîne son silence, de l'autre. Si parler, c'est en effet se soumettre aux règles du jeu social, c'est aussi par ailleurs s'intégrer et perdre ainsi l'ambition du dandy qu'est aussi Stendhal, pour qui « l'être souverainement différent est celui qui ne parle pas »¹⁴.

Son projet autobiographique achoppe donc sur des données qui ont déjà failli compromettre son œuvre de fiction¹⁵, mais d'une manière plus directe puisque l'ultime masque — celui de la fiction justement — doit tomber pour montrer à nu ce moi si soupçonneux à l'égard de la parole. Rien d'étonnant donc à ce que sa première tentative avorte. Les *Souvenirs d'égotisme* tournent court : « Quinze jours après le début du travail, la plume tombe des mains de Stendhal »¹⁰. On peut suggérer que dans cette rédaction laborieuse il n'a pas trouvé ce qu'il escomptait : faire le portrait de ceux qui l'entourent n'est pas ce qu'il cherche car, tant qu'à parler de soi, Stendhal ne veut pas seulement dire vrai, il veut dire *tout*. Et dans cette première version d'une autobiographie, il n'y parvient pas. Mais cette tentative lui permet de trouver sa méthode : cet égotisme, notion d'origine étrangère et mot importé qui, à ce titre peut-être, lui permet d'envisager de dénouer son cœur. Il lui reste cependant à le mettre à nu.

La perspective de toucher à la cinquantaine apparaît comme un des facteurs qui l'amènent à commencer la *Vie d'Henry Brulard*. Il est si ému qu'il recourt, pour formuler cette réalité, à une de ses techniques d'encodage préférées. À l'intérieur de sa ceinture, le 16 octobre 1831, il écrit : « J vaisa voirla 5 »¹⁶. Dans ce carnet d'un nouveau genre qui n'est guère accessible qu'à lui-même, la dissimulation est assez gratuite et montre bien que « les cryptographies stendhaliennes révèlent moins

sans doute une obsession policière qu'une certaine hantise du langage»¹⁷. Cet anniversaire a un effet décisif sur son projet autobiographique : peut-être partage-t-il avec ses héros le fait que la vanité de leur révolte ne leur apparaît pleinement que confrontée à leur finitude ? Ce demi-siècle révolu pèse en tout cas si lourd sur son imaginaire qu'il y génère un nouvel appel vers le passé. Ce moi perdu, c'est la parole qui va lui permettre de le retrouver. Mais encore lui faut-il la réhabiliter en la blanchissant à chaque pas du soupçon qu'il fait peser sur elle.

Il ne s'agit plus cette fois-ci de *Souvenirs* mais bien d'une autobiographie qui se donne pour telle. Si son héros porte un dernier masque, on peut voir que celui-ci révèle plus qu'il ne dissimule. Pour le prénom, il se contente d'angliciser le sien, utilisant une de ses techniques favorites qui consiste à « défranciser » les mots pour les faire siens. Mais le nom de famille pose problème. Il ne sera pas « Beyle », par « refus œdipien du patronyme »¹, mais ne peut se contenter de « Stendhal », ce « nom de guerre »¹⁸, car il ressent la nécessité d'un ancrage familial pour faire cette plongée vers l'enfance. Cependant, à la manière d'un Nerval, il bute peut-être devant la trahison évidente qui consisterait à prendre le nom de la mère. Pour réconcilier ces exigences contraires, il trouve dans la lignée maternelle son géniteur symbolique qu'il dit choisir sur la foi d'une ressemblance avec lui : « Il paraît que [...] je ressemblais au père Brulard, un moine *adroit*, un *bon vivant* et à *grande influence* dans son couvent »¹⁹. On voit que ce double, il le décrit comme ayant à son crédit une triple réussite : celle de l'intelligence, du savoir-vivre, au sens propre, et de la carrière. Avec le rayonnement personnel de ce personnage épanoui, nous sommes aux antipodes de l'image de Chérubin Beyle tel qu'il est présenté par Stendhal : « Mon père, sombre, timide, rancunier, peu aimable »²⁰.

Avant de pouvoir faire « naître »²¹ ce moi désiré, Stendhal écrit deux chapitres qui ont tous les aspects d'une mise en train. Ses premières lignes évoquent ce matin d'automne où, à San Pietro in Montorio, à Rome, il a pris conscience, dans un mouvement assez lamartinien, de la transcendance de l'art et, par contraste, de n'être pas, lui, éternel : « Ah ! dans trois mois j'aurai cinquante ans, est-il possible ! 1783, 93, 1803, je suis le compte sur mes doigts... et 1833 cinquante. Est-il bien possible !

cinquante ! »²². De cette réalité qu'il cherche en quelque sorte à toucher du doigt en comptant les décennies à la manière d'un enfant, naît un désarroi qui lui inspire l'aveu suivant : « Qu'ai-je été ? que suis-je ? En vérité je serais bien embarrassé de le dire »²². La *Vie de Henry Brulard* commence donc par quelque chose de plus qu'une explication : l'instant qui a déclenché le désir de ce texte, Stendhal le fait revivre dans son « léger vent de sirroco à peine sensible »²³, sa « chaleur délicieuse »²³ et la transparence de l'air qui lui permet de voir, pourtant à quatre lieues de là, Frascati et Castel Gandolfo. Il n'oublie pas « les grands orangers »²³ qui poussent au pied du mur contre lequel il s'appuie. Et il mentionne au sujet de la villa Aldobrandini la marque de réparations récentes, révélant ainsi cette prédilection pour les « détails latéraux et presque techniques »¹² qui contrebalance son goût pour l'ellipse et confère au texte une authenticité particulière. Une sorte de correspondance s'établit finalement entre le décor qui « lance » son autobiographie et sa démarche elle-même : il décrit en effet celui-ci comme représentant « la Rome ancienne et moderne »²³, alors même que dans son texte, le passé vécu fusionne avec le présent qui participe à sa recreation.

Ayant éclairé le « pourquoi » de son entreprise, Stendhal aborde un problème de méthode. Utilisera-t-il la troisième personne pour éviter le « je » et le « moi » de Chateaubriand, « ce roi des égotistes »²⁴ à qui il ne veut en aucun cas ressembler ? Mais avec la troisième personne, « comment rendre compte des mouvements intérieurs de l'âme ? »²⁴. Les blocages qui ont eu raison de ses *Souvenirs* renaissent à ce propos et il mentionne son découragement.

Pour échapper à la menace de l'échec, il pratique alors une distanciation salutaire à l'égard de ces obstacles. Par exemple, dans une note qui occupe presque une page entière, il résume toute sa jeunesse à Grenoble, faisant alterner le style de l'état civil et les clins d'œil : « peut-être que ceci suffit : Brulard (Marie-Henry) né à Grenoble en 1786 d'une famille de bonne bourgeoisie... »²⁵. Ce « condensé » a une fonction précise : utiliser le mode ludique pour dédramatiser le sérieux de son projet autobiographique et, *en même temps* l'exécuter, c'est-à-dire briser les obstacles à la faveur de la gratuité du jeu. Il ne restera plus ensuite qu'à l'écrire *pour de bon*. Suit une évocation de l'avenir de son autobiographie, qui est une

nouvelle manière de la considérer comme déjà écrite : « Supposons que je continue ce manuscrit... »²⁶ ; cette remarque est aussitôt interrompue par la révolte destructrice que lui inspire ce projet qui suppose une confiance accordée à l'Autre, le lecteur : « ... et qu'une fois écrit je ne le brûle pas »²⁶. On voit les contradictions qui l'habitent se mesurer ainsi avec violence et marquer le rythme de ses phrases. Car Stendhal se heurte dans son projet à la méfiance passionnée qu'il confesse lui-même : « Je n'avais confiance en personne »²⁷. Pour échapper à l'hostilité qui l'habite et qui risque de compromettre son entreprise, il tire son lecteur de l'anonymat et l'apprivoise en lui attribuant le statut rassurant d'ami : « J'écris ceci, sans mentir j'espère, sans me faire illusion, avec plaisir *comme une lettre à un ami* »²⁸. Il tente de passer ainsi du registre social où règne sa révolte parricide, à celui de l'intime où tout reste possible. Il se donne même un maître pour soutenir son entreprise : Benvenuto Cellini dont il loue les *Mémoires*. Mais, à la fin du chapitre, il sent la nécessité d'ajouter à ces procédés divers une distanciation *intérieure*, plus gratuite et plus décisive. Il s'en rapproche en confiant sans chronologie aucune et avec toutes « les précautions pour ne pas mentir »²⁹ ses états d'âme de jeune provincial à Paris. Cette liberté qu'il prend par rapport au temps, forme mineure de la Loi, favorise chez lui une sorte d'impressionnisme intérieur qui lui apporte une détente. Il la signale comme pouvant entraîner un désordre et cherche à lui résister mais en même temps il s'y abandonne avec une certaine volupté car, d'instinct, il reconnaît à cet état d'âme une valeur créatrice : « Mais je me laisse emporter, je m'égare [...] Mais je m'égare encore [...] Mais je m'égare »³⁰.

Au second chapitre, il reprend le ton badin déjà adopté précédemment pour présenter son autobiographie comme un « conte »³¹, poursuivant ainsi son effort pour apprivoiser ses peurs. Puis il dit vouloir classer les événements de sa vie « comme une collection de plantes »³² et présente son demi-siècle comme un relevé récapitulatif. Ces tentatives de s'approprier la liberté ludique visent toutes à démystifier son projet. Elles illustrent un usage de l'humour dont Freud a approfondi la fonction, vingt ans après la première édition de *Le Mot d'esprit et l'inconscient*. Il parle en effet de la manifestation d'un « surmoi qui, par l'humour, s'adresse, plein de bonté et de consolation, au moi intimidé ou épouvanté »³³. Pour

Stendhal, il s'agit d'effacer le conflit qui se développe entre son désir de faire revivre son « moi » passé et les obstacles que ce projet génère en lui. C'est ce rôle que joue l'humour quand il « écarte au fond la réalité et sert une illusion »³³. La réalité, ce sont les obstacles que rencontre Stendhal et qui ont déjà révélé leur pouvoir en mettant fin aux *Souvenirs*. L'illusion, c'est de présenter cette action comme une plaisanterie ou comme *déjà faite*. En agissant ainsi d'instinct, Stendhal prend ses distances vis-à-vis des réticences qui le freinent. Il devient pour lui-même un protecteur, car dans ce cas l'humour paraît dire plus ou moins : « Regarde ! voilà le monde qui te semble si dangereux ! Un jeu d'enfant ! Le mieux est de plaisanter ! »³³. C'est cette « dérivation de l'instance parentale »³⁴, caractéristique de l'humour, qui aide Stendhal à briser le silence que lui inspire sa méfiance. Devenir ainsi pour lui-même un père symbolique le réconcilie avec l'image parentale et lui permet d'échapper à la révolte parricide qui le muselle. Il sent d'ailleurs, quoique confusément, que ses jeux ont une fonction précise quand il mentionne : « À force de classer mes amis de jeunesse par genre comme M. Adrien de Jussieu fait pour ses plantes (en botanique), *je cherche à atteindre cette vérité qui m'échappe* »³⁵.

Cette tentative difficile d'écrire un texte qui va livrer son moi, citadelle de sa révolte, l'amène à un retour sur soi et il admet qu'on a raison de le comparer à un « cheval ombreux »³⁶. Il découvre en même temps la tonalité que doit prendre cet abandon au passé et lui donne son vrai nom : la notion de rêverie est répétée sous plusieurs formes : « Je vois que la rêverie a été ce que j'ai préféré à tout »³⁷ ; « depuis que je suis à Rome... j'aime mieux *rêver* »³⁸. Il présente son projet lui-même comme une création de sa rêverie quand il se décrit « *[r]évant à écrire ces mémoires* »³⁸. Et son texte devient un prolongement des moments où il se présente comme « *révant à la vie* »³⁹.

Gaston Bachelard suggère que « la rêverie nous met en état d'âme naissante »⁴⁰ : c'est peut-être cet état que cherche à atteindre Stendhal pour faire « naître » son enfance. Cette méditation imagée sur le passé, Bachelard la définit ainsi : « La mémoire rêve, la rêverie se souvient »⁴¹. Cette douce alliance du « souvenir »⁴² et d'une rêverie désirante, Stendhal essaie au début de *Brulard* de l'utiliser pour conjurer en lui « le mutisme

désespéré »⁴³ du révolté qui fait obstacle au projet autobiographique.

Cette évocation de la rêverie amène Stendhal à parler de ses amours et il raconte avoir, lors de cette rêverie récente, près du lac d'Albano, tracé « sur la poussière »³⁹ les initiales des femmes qu'il a aimées : voici écartée la méfiance étouffante au profit de l'amour dont il dit qu'il a compté plus que tout pour lui : « Ma vie pouvait se résumer par les noms que voici »³⁹.

Mais c'est à la fin de ce second chapitre seulement que cède le premier écrou symbolique quand il parvient à écrire au sujet de son enfance et *sans aucune affectation* : « J'avais pour ami intime mon grand-père M. Henri Gagnon, docteur en médecine »²¹. Il sent aussitôt qu'il vient de sortir des généralités et de rejoindre l'essentiel. Il crie victoire : « Après tant de considérations générales, je vais naître »²¹. C'est ainsi qu'au chapitre III commence la *Vie d'Henry Brulard*.

Fausse confidences et vrais aveux : un cœur mis à nu

Cette « naissance » tant désirée, Stendhal la met délibérément sous le signe de la transgression. Il se représente en effet comme un coupable : d'abord pour avoir « mordu à la joue sa cousine, Mme Pison du Gallard, qui lui demandait de l'embrasser : "Embrasse-moi, Henri, me disait-elle". Je ne voulus pas, elle se fâcha, je mordis ferme »⁴⁴. Cette image conflictuelle de deux volontés qui s'affrontent ouvre le récit de la scène stendhalienne. Elle est présentée en soi mais elle a aussi une fonction qui est de précéder et d'annoncer le dévoilement du vrai conflit, qui va se faire par étapes.

Au lieu d'atténuer la portée de ce premier souvenir, Stendhal revendique une seconde fois sa culpabilité dans une surenchère qu'il pratique volontiers : « Le second trait de caractère fut bien autrement noir »⁴⁴. Il se décrit alors coupant des joncs pour fabriquer un jardin miniature sur le rebord d'une fenêtre et lâchant son couteau qui tombe « dans la rue, c'est-à-dire à une douzaine de pieds, près d'une Mme Chenavaz ou sur cette Madame »⁴⁵. La fureur l'habite toujours alors qu'il raconte, plus de quarante ans après, cet accident dont il montre qu'on fit un incident. Elle ressort dans la légère arrogance de

l'article indéfini : « une » Mme Chenavaz, dans l'article démonstratif « cette » et dans l'alternative ironique « ou sur » qui laisse peser un doute sur le fait même qui fonderait sa culpabilité, à savoir si le couteau est tombé ou non sur la victime.

Cherchant à expliquer son premier comportement, Stendhal signale le fard sur la joue de sa cousine : « Ce fut apparemment ce rouge qui me piqua »⁴⁴. Il est bien entendu impossible de savoir si cette explication est vraie ou non, si, en fait, ce n'est pas plutôt l'adulte qui s'exprime, tel qu'on le connaît, ennemi du fard comme réalité et comme symbole. Il se peut aussi, inversement, que son horreur du fard ait pris naissance dans cet incident de l'enfance. Enfin, il semble que l'indignation avec laquelle il accueille l'innocente requête d'une jeune parente de vingt-cinq ans qui « avait de l'embonpoint »⁴⁵ lui vienne de ce qu'elle ose lui demander sur commande ce qu'il entend ne donner que de plein gré. Surtout il veut réserver ce privilège à une autre jeune femme de vingt-cinq ans, sa mère, qui elle aussi « avait de l'embonpoint »⁴⁶. Autrement dit, la fureur de l'enfant naît peut-être de la ressemblance de la cousine avec sa mère. Mais — et ceci concerne toute notre analyse — la question n'est pas de savoir si Stendhal respecte ou non la vérité historique de son enfance. Nous prenons pour acquis que « l'auto-portrait véridique est une entreprise chimérique »⁴⁷ et que toute autobiographie est une sorte d'auto-interprétation. Ce qui nous intéresse, ce n'est pas l'enfance de Stendhal comme telle mais bien entendu ce qu'il en fait, la poétique qu'il en tire, l'« utopie intime »⁴⁸ qu'il se constitue. Stendhal lui-même précise d'ailleurs à ce sujet : « Je ne prétends pas peindre les choses en elles-mêmes, mais seulement leur effet sur moi »⁴⁹. Face à la réalité objective de l'enfance stendhalienne qui nous échappe, entre autres parce qu'elle lui échappe, surgit la matérialité du texte dans laquelle, comme le mentionne Starobinski, « le sens surabonde »⁵⁰. Et si toute littérature suppose la perte de l'objet et son remplacement par le mot, alors l'autobiographie, cette recreation du « moi » passé, éclaire, mieux que tout autre genre, le statut de l'écriture qui est un produit de la nostalgie et du désir.

En ce qui concerne la morsure et la chute du couteau qui servent d'« Ouverture » à *Brulard*, elles ne sont présentées comme ayant les apparences du crime que pour mieux mystifier. En fait de quoi s'agit-il ? D'abord du caprice d'un

marmot excédé, ensuite de la maladroite d'un bambin à ses jeux. À la mise en scène de ces images innocentes, Stendhal oppose le discours du « mauvais génie »⁴⁵, sa tante Séraphie. C'est elle qui donne à ces anecdotes les dimensions du Mal : il est traité de « monstre »⁴⁴ et accusé d'avoir « voulu tuer Mme Chenavaz »⁴⁵.

Cette culpabilité qu'il nous jette aux yeux, Stendhal ne la représente, bien entendu, que pour mieux la nier, indirectement, et avec une rare efficacité. Il montre en action dans le texte, et pour le dénoncer, le langage de la logique, autre forme mineure de la règle : « Ma tante Séraphie déclara que »⁴⁴, « Ma tante Séraphie dit que »⁴⁵. Ce discours est montré aussitôt comme faisant la loi dans sa famille puisque le grand-père « excellent » et l'« excellente » grand-tante s'inclinent, par « peur »⁴⁵, devant le jugement, présenté pourtant comme arbitraire, de Séraphie. L'univers du décret est donc ainsi dénoncé comme dominant celui de la vérité.

Pour discréditer ce pouvoir honni, Stendhal abandonne le point de vue politique qui lui a permis de mettre à jour le mécanisme des rapports de force dans sa famille. Et il adopte une vision idéaliste pour opposer la *valeur* de Séraphie à son *pouvoir*. Qui est Séraphie, en tant que personne ? Elle a « toute l'aigreur d'une fille dévote qui n'a pas pu se marier »⁴⁴. Et il ajoute ne pas savoir pourquoi elle est restée fille, ce qui lui permet de lui porter un coup bas : « nous ne savons jamais la chronique scandaleuse de nos parents »⁴⁴, et de présenter ce personnage comme vaguement douteux et plein de ressentiment. Séraphie est aussi montrée non seulement comme faisant la loi *par la force* dans la famille où elle est « abhorrée »⁴⁵ mais comme bénéficiant d'une influence qui lui est accordée *par choix* en dehors du cercle de famille. Elle est décrite comme « la dévote *la plus en crédit* dans la ville »⁴⁴. Il existe donc en ville une valeur de Séraphie, très cotée, qui confronte l'absolutisme de son discours familial. Quoique aigrie et haïssable selon le texte, Séraphie, parce qu'elle est « dévote » peut s'imposer, ici et là, sans la légitimité d'aucune valeur individuelle, la seule que reconnaisse Stendhal. Or ce crédit de Séraphie qu'il fait ressortir comme *faux*, il le représente comme s'exerçant grâce à la complicité d'un *vrai* pouvoir qu'il identifie comme celui de l'Église. *Par contagion* avec la fausse valeur de Séraphie, ce pouvoir est aussitôt discrédité. C'est

ainsi qu'il faut comprendre l'affirmation suivante : « de cette époque date mon horreur pour la religion »⁴⁵.

Ayant ainsi démontré que le rapport de forces donne tort aux « excellents » et laisse la voie libre au « mauvais génie », Stendhal indique clairement, sans jamais le formuler néanmoins, que le pouvoir de Séraphie est usurpé. Et, face à ce scandale, il dresse l'engagement de sa révolte désormais tout à fait légitimisée : « Je me révoltai, je pouvais avoir quatre ans »⁴⁵. À la représentation d'un moi déclaré coupable et « atroce » par Séraphie, dont il vient de discréditer le jugement, Stendhal oppose celle d'un *héros-enfant*, capable même à quatre ans de résister à l'imposture.

Cette première partie de sa mise au monde, Stendhal l'anime donc par un plaidoyer *contre* la haine qui lui aurait été témoignée dans son enfance par l'ennemi, c'est-à-dire Séraphie. Cette représentation indirecte des menées du « mauvais génie » est servie par un énoncé habilement structuré et jouant sur l'opposition du vrai et du faux comme aussi sur les notions de valeur et de pouvoir. L'énonciation, elle, révèle une autre haine toute vibrante encore, celle de Stendhal lui-même, qui fait écho à l'autre. Il en est conscient au point de préciser à ce sujet qu'il la contrôle mieux, à défaut de la surmonter tout à fait. Parlant en effet de la religion qui agit dans le texte comme double de Séraphie, il définit ainsi son anticléricalisme : « Horreur que ma raison a pu à grand peine réduire à de justes dimensions, et cela tout nouvellement »⁴⁵.

Mais à peine a-t-il fait sa profession de haine : « De cette époque date mon horreur de la religion... » qu'il ressent le besoin d'aimer : il clame son *amour filial instinctif, forcé* dans ce temps-là pour la république »⁴⁵. Cette confiance en forme de cri en dit plus que tous les aveux qui suivront. Elle sert aussi d'articulation entre les deux parties du chapitre qui apparaît comme un diptyque consacré d'abord à la haine, ensuite à son contraire. Mais avant d'en finir avec le ressentiment, Stendhal doit évacuer de son récit un personnage qui relève directement de cette thématique de la révolte — et même qui la soutient toute entière. Ce n'est pas par hasard que son père, Chérubin Beyle, ce pilier de sa haine, est présenté très rapidement et en quelque sorte « expédié ». Cette négligence apparente n'est pas innocente.

On sait que chez Stendhal les éléments du texte ressemblent à des poupées russes. Comme celles-ci s'emboîtent les unes dans les autres, ils s'emboîtent, eux, symboliquement. Dans *Brulard*, comme dans les romans, se révèlent ces *correspondances thématiques* qui permettent à Stendhal, par le truchement de motifs variés, de redire la *même* chose. Cette lecture verticale et à plusieurs niveaux a un caractère symphonique qui fait du texte stendhalien une véritable *partition*. Revenons à la présentation de Chérubin Beyle, son père, que Stendhal efface autant que faire se peut. Il serait faux cependant de dire qu'il n'a pas été présent dans le texte jusque-là car on s'aperçoit que si l'Église dissimule Séraphie, celle-ci couvre Chérubin Beyle et qu'ainsi ce dernier est entré en scène dans les premières lignes du chapitre sous le masque de la tante honnie. La juxtaposition militante des deux phrases suivantes dénonce le fait que Chérubin Beyle, contrairement aux Gagnon, lucides mais dominés par la peur, a été séduit par le « mauvais génie » : « elle était abhorrée mais avait beaucoup de crédit dans la famille. Je suppose que dans la suite mon père fut amoureux d'elle »⁴⁵. Observons le rôle d'ellipse que joue dans la phrase l'expression vague « dans la suite ». Elle a plusieurs fonctions : elle sert d'abord au narrateur à éviter de formuler directement, pour l'instant, la mort de la mère. Nous apprendrons pourtant que c'est ce personnage, encore *absent du texte* qui génère toute la révolte représentée dans cette première partie du chapitre III. C'est ainsi que la colère haineuse qui vibre dans l'énonciation du texte n'est que l'envers de la révolte désespérée qu'a inspirée à Stendhal *l'absence* d'Henriette Gagnon *dans son enfance*. Mais Stendhal n'est pas encore prêt à parler de sa mère autrement que par éléments interposés : la cousine qui lui ressemble sans être elle et la tante-marâtre qui usurpe un rôle maternel auprès de lui. C'est sur ces succédanés d'Henriette Gagnon que Stendhal jette l'anathème et c'est de son absence qu'il parle déjà indirectement en évoquant la *présence odieuse* de ceux qui ne sont pas elle. C'est sa nostalgie d'elle qui nourrit l'hostilité qu'il manifeste d'entrée de jeu en évoquant ces fâcheux haïssables, bien présents, eux. Henriette Gagnon est donc déjà présente dans le texte parce que Stendhal s'y trouve. Cependant, répétons-le, à ce stade de son texte, il ne peut pas encore aborder directement l'évocation de sa mort et « dans la suite » le lui évite.

Or, le vague même de cette expression se trouve à nuire par ailleurs à Chérubin Beyle en laissant peser un doute sur la date de ces « longues promenades »⁴⁵ avec Séraphie, qui condamnent son fils au rôle de « *tiers incommode* »⁵¹. (C'est lui qui souligne). En dévalorisant ainsi son père, Stendhal atténue l'aveu inévitable : « Là fit naufrage la très petite amitié que j'avais pour mon père »⁵¹. Pour formuler cet élément central de son dossier familial, il utilise deux autres atténuations : une diversion, l'image du naufrage, qui exprime bien la violence de cette tempête intérieure qu'est sa révolte ; la litote, « la très petite amitié », qui décrit avec une pudeur opportuniste sa haine parricide. Ce père disqualifié, Stendhal a dès lors le champ libre pour le remplacer par un père symbolique de son choix : « Dans le fait j'ai été *exclusivement* élevé par mon excellent grand-père, M. Henri Gagnon »⁵¹. C'est cette seule filiation qu'il revendique en montrant Henri Gagnon comme un homme « rare »⁵¹, toujours « excellent », « à la mode parmi les dames »⁵¹ et en rappelant l'analogie de leurs malaises : « Il avait des vapeurs (comme moi misérable) »⁵¹. Dans ce rôle de fils de son grand-père, il rencontre cependant un obstacle sous la forme d'un rival : le fils réel d'Henri Gagnon, Romain Gagnon. Il lui faut donc l'écarter, ce qu'il n'hésite pas à faire : « Cet excellent homme qui m'adorait et n'aimait point son fils »⁵². Il y revient à plusieurs reprises, mentionnant par exemple au sujet de sa mère que son grand-père « n'aimait que cette fille »⁵³ ou plus directement : « M. Gagnon avait une sorte d'aversion pour son fils Romain Gagnon, mon oncle, jeune homme brillant et parfaitement aimable »⁵³. On peut voir dans cette dernière phrase le double statut qu'occupe ce personnage dans l'imaginaire stendhalien. Comme rival, il doit être liquidé, mais il reste un Gagnon, c'est-à-dire qu'il est « excellent » lui aussi, à sa manière, comme le sont son père et sa tante. Il existe même une complicité de fils contre le Père entre Stendhal et son oncle quand l'anticonformisme de ce dernier est mentionné : « Mon oncle, dis-je, se moquait fort de la gravité de son père »⁵⁴. Cette complicité entraîne l'oncle à emmener Stendhal à ses premiers spectacles, dont *le Cid*, alors qu'il n'a pas sept ans.

Revenons à ce triangle de la tendresse que construit Stendhal pour remplacer le triangle familial condamné par l'œdipe. Il est déjà animé par le grand-père et son fils

symbolique auxquels peut maintenant s'ajouter tout naturellement le matériau principal : Henriette Gagnon. Si le glissement se fait ainsi sans heurts, sur le plan thématique, l'idée que cette évocation, sacrée pour lui, soit lue par d'autres inspire à Stendhal une brève fureur. Et en même temps qu'il confesse avoir différé « depuis longtemps un récit nécessaire »⁵⁵, il définit celui-ci comme l'un de ceux qui lui feront « jeter ces mémoires au feu »⁵⁴. Mais la volonté de briser l'obstacle intérieur qu'il rencontre l'emporte : « Mme Henriette Gagnon était une femme charmante »⁵⁵, commence-t-il avec une certaine distance banalisante, avant de poursuivre en disant tout à trac : « Et j'étais amoureux de ma mère »⁵⁵. Par ce raccourci aveuglant qui fait suite à des détours, le narrateur passe thématiquement à l'opposé des premières pages du chapitre : l'amour absolu inspiré par la vraie mère fait suite à l'hostilité, montrée comme générée par tous ceux qui ne sont pas elle. Une parenté se révèle cependant entre ces deux panneaux du diptyque : comme la haine, l'amour est présenté sous le signe de la transgression et, une fois encore, le narrateur pratique la surenchère. Il revendique son « crime » : « Quant à moi, j'étais aussi criminel que possible, j'aimais ses charmes avec fureur »⁵⁶. Cette identité de structure qui contraste avec une opposition thématique vient redire que les motifs révolte/amour qui se partagent le chapitre sont les deux faces de la même médaille. C'est le même message en effet qui est répété, à savoir la culpabilité de Stendhal. Mais dans un premier cas, c'est le discours de Séraphie qui crée cette culpabilité parce qu'elle a le pouvoir de l'imposer à son entourage. Elle illustre la croyance de Stendhal — et peut-être a-t-elle contribué à la générer — que les mots ne sont finalement que « des moyens que prend en charge l'immense pouvoir de mensonge de l'homme et de la société »⁵⁷. À ce *faux* crime né de la trahison du langage, Stendhal oppose le *vrai* crime qu'il avoue avec volupté. Suivent une série de renforcements : il compare cet amour filial à celui qui lui a fait aimer « à la fureur »⁵⁵ une trentaine d'années plus tard, Alberthe de Rubempré. Et pour *prouver* ce désir, il précise : « Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eût pas de vêtements »⁵⁵. Cette précision provocante vient dire en fait le désir de fusion avec la mère et annonce, sous la forme du vêtement, le véritable obstacle dont celui-ci est le substitut et dont il va être question : le père.

Enfin, il présente leurs épanchements comme ayant les caractères les plus passionnés : « Elle m'aimait à la passion et m'embrassait souvent. Je lui rendais ses baisers avec un tel *feu* qu'elle était souvent obligée de s'en aller »⁵⁵. Mais il spécifie aussi : « Je me hâte d'ajouter que je la perdais quand j'avais sept ans »⁵⁴, ce qui transforme cette culpabilité avouée... en faux crime. Stendhal pratique donc une série de variations autour de la notion de culpabilité. Elles ont pour fonction de remplacer par le jeu la gravité de la condamnation énoncée par Séraphie, pour la déréaliser. L'univers ludique est ainsi utilisé par Stendhal pour détrôner l'univers *moral* dont se recommande l'ennemi. Volupté et humour coexistent dans cette surenchère qui fait alterner les caractères érotiques de la passion avec le rappel suivant : « Qu'on daigne se rappeler que je la perdais en couche quand à peine j'avais sept ans »⁵⁵.

En plaçant ce « déconcertant aveu œdipien »⁵⁸ au début de son récit autobiographique, Stendhal annonce Freud avec cinquante ans d'avance. Comme l'a dit Gilbert Durand, il « est un des premiers psychologues [...] à mettre avec acuité l'accent sur la motivation psychanalytique »⁵⁹. Mais dans l'excès même de sa description et en révélant ainsi d'entrée de jeu le secret de son enfance, c'est-à-dire de sa vie imaginaire, Stendhal fait de l'aveu un défi, voire une nouvelle arme. En se psychanalysant lui-même avant la lettre, il veut aller au-devant de *toutes* les interprétations et décourager d'avance les curieux — s'il y en a, car n'oublions pas qu'il a menacé, avec une certaine violence, de les abolir en brûlant ces lettres brûlantes. Le feu de la passion serait alors effacé par le feu destructeur de la révolte : observons la structure « en écho » du texte stendhalien et la répétition de l'antithèse amour/haine dans ces images éloquentes.

Il y a dans l'impudeur apparente de ce dévoilement quelque chose de belliqueux et d'habile à la fois. Car il est sans doute vrai que « dire l'indicible est un piège infini »⁶⁰. Le paradoxe de l'égotisme selon Stendhal serait alors de *tout* dire pour ne *rien* dire, aveugler l'autre par la force de l'éclairage projeté sur soi : ouvrir et fermer *en même temps* son cœur pour échapper à la *durée* de l'abandon, si angoissante pour la méfiance du révolté qu'est Stendhal. Genette suggère que pour les spécialistes un tel texte devrait être « une manière de scandale »⁶⁰ parce qu'il ne laisse rien à interpréter. En fait, ce texte prouve

que l'écriture peut servir la plus subtile des parades : il montre la peur inventive de se mettre à nu gardant pour ultime voile la nudité elle-même. Stendhal réussit là une magistrale reprise en main du pouvoir des mots. Il exerce en effet sur eux la subversion ultime en se défiant d'eux au moment même où il semble leur confier son secret car il substitue la transgression du sens à la reddition impliquée par la confession. Il pratique ainsi une sorte de *détournement de l'aveu*. Celui-ci, au lieu d'être chargé d'émotion, se métamorphose en effet en jeu consistant à revendiquer l'interdit. Ici le ludisme rivalise avec l'émotion. Or on sait que ces deux univers s'excluent et que « le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion »⁶¹, d'où l'ambiguïté de cette confidence.

Après avoir exploité la bonne volonté rassurante de l'humour pour conjurer ses résistances devant le projet biographique, Stendhal utilise donc la diversion libératrice assurée par l'ironie. Dans cet exemple, elle sert à trouver une synthèse, entre la volonté de tout dire sur le passé et la méfiance apeurée de l'Autre qui entraîne le mutisme. Ce conflit, s'il n'était résolu, aboutirait à « l'anéantissement du moi (suicide ou renoncement) »⁶², en l'occurrence à l'échec de l'autobiographie, déjà connu avec les *Souvenirs* et préfiguré à nouveau par la menace de Stendhal de brûler ses pages. Sans accéder à toute la profondeur de « l'éducation ironique »⁶² que proposent, par exemple, les romans initiatiques allemands où domine l'ironie romantique, Stendhal tire cependant parti de certaines ressources de l'attitude ironique. Elles lui permettent essentiellement de se distancer du sérieux qui est le mode de la révolte. Le ludisme de son défi désamorce en l'occurrence la gravité qui caractérise sa dualité intérieure. C'est à la faveur de la trêve ainsi ménagée et avec le secours des mots dominés devenus ses alliés, que Stendhal parvient à faire passer, comme en fraude, son secret. Comment s'étonner dès lors des contorsions pleines d'ambiguïté que révèle l'énonciation de l'indicible ?

Dans son commentaire du « Dîner de Turin », extrait des *Confessions* de Rousseau, J. Starobinski montre l'interaction dans le texte de l'ironie et des temps, le présent et le passé. Il précise comment au narrateur ironique qui « ne veut pas appartenir à son passé »⁶³, s'oppose le narrateur nostalgique qui « ne supporte pas de rester captif de son présent »⁶³. Dans

le cas de Stendhal écrivant *Brulard*, on a les deux types de narrateurs dans le même homme : nostalgique, il veut échapper au présent pour retrouver son passé et ainsi saisir son « moi » dans la totalité de son demi-siècle. Mais en même temps, comment pourrait-il subir la tutelle de ce passé lié à la souffrance qui a généré sa révolte ? Comment, de plus, dire cette enfance qui est le lieu même où est né son silence ? Pour retrouver ce passé sans être brisé une seconde fois par lui, il a recours à l'ironie médiatrice.

Comme technique de diversion pour effacer l'aveu en même temps qu'il l'énonce, Stendhal-ironiste apporte sa collaboration protectrice au Stendhal-nostalgique. Ce n'est pourtant pas ce langage « significatif »⁶⁴ à l'excès qui éclaire le mieux sa passion pour sa mère. C'est au contraire un langage « affectif »⁶⁴, indirect, qui devient vraiment révélateur. Ce qu'il a toujours cherché à atteindre dans son discours, c'est d'ailleurs « le point où l'éloquence se confond avec la langue, où les signes manifestent directement la réalité émotive de l'homme »⁶⁴. Pour dire le désir de la mère, il parvient à créer son propre langage. Comme rassuré par la performance de son défi, il baisse sa garde et compose une image chargée d'émotion, montrant Henriette Gagnon « vive et légère comme une biche »⁵⁶. Cette comparaison naïve, il l'encadre par le plus innocent et le plus œdipien des décors : « Un soir, comme par hasard on m'avait mis coucher dans sa chambre par terre, sur un matelas, cette femme vive et légère comme une biche sauta par-dessus mon matelas pour atteindre plus vite à son lit »⁵⁶. Ce mouvement si vivant qu'il attribue à Henriette Gagnon, geste de jeune fille, presque d'enfant, qui lui confère la grâce farouche d'un animal sauvage, rend à sa mère toute sa liberté. Par la magie des mots, elle échappe ainsi à la triple gravité de ses rôles d'adulte, de mère et d'épouse. Libérée du joug conjugal, elle cesse fugitivement d'appartenir à Chérubin Beyle pour bondir librement et à jamais dans l'espace mythique que lui réserve l'imaginaire stendhalien. Elle devient la « femme », celle dont les deux caractères principaux, vivacité allègre et tendresse, vont générer les deux archétypes féminins qui animent son œuvre de fiction. La liberté de mouvement, comme caractère attribué à Henriette Gagnon, est identifiée par Stendhal à une autonomie personnelle, à un anticonformisme. Il précise ceci par rapport à son rôle de maîtresse de maison en la décrivant comme « aimant mieux courir et faire

elle-même que de commander à ses trois servantes »⁵⁵. C'est de là aussi, de ces valeurs confondues avec sa mère dans son utopie intime et identifiées à une certaine forme d'autonomie de la femme, que naît le goût de Stendhal pour « l'égalité silencieuse et le respect naturel de l'autre »⁶⁵ dans l'échange amoureux, tel qu'il le représente dans son œuvre de fiction⁶⁶. C'est ce qui a permis à Simone de Beauvoir de dire que « [l]a femme est vraiment chez Stendhal cette conscience autre qui, dans la reconnaissance réciproque, donne au sujet autre la même vérité qu'elle reçoit de lui »⁶⁵. L'amour passionné de Stendhal pour sa mère est synthétisé par la grâce de ce geste auquel l'image choisie donne une éternité. Elle exprime à la fois la liberté comme caractère spécifique d'Henriette Gagnon et toute l'émotion générée chez Stendhal par le tendre privilège de partager seul son intimité. Cette émotion se propage encore dans la beauté vivante de ce tableau nocturne au moins aussi signifiant dans son affectivité que l'aveu provocant qui précède.

Ayant une fois de plus — mais plus que jamais — écarté son père pour faire couple avec Henriette, Stendhal place entre elle et lui le plus doux des liens : la littérature. Il trace en effet un dernier portrait de sa mère « lisant souvent dans l'original la *Divine Comédie* de Dante »⁵⁵. Et il insiste sur les « cinq ou six exemplaires » d'éditions différentes retrouvés plus tard. Dans une dernière image dont elle est absente mais qu'elle imprègne totalement, Stendhal vient dire la nostalgie satisfaite. Il se décrit, faisant dix ans plus tard un pèlerinage dans la chambre d'Henriette Gagnon, devenue une sorte de mausolée. Ce n'est qu'après avoir recouru à des euphémismes comme « je la perdis »⁵⁵, « Elle périt »⁵⁶, qu'il peut préciser avec effort : « Elle mourut donc dans sa chambre »⁶⁷. À la chambre dans laquelle elle vient d'être montrée vivante, si proche et si désirable, Stendhal substitue la même pièce mais comme lui privée d'elle quoique toute habitée par elle. Là, elle peut devenir vraiment sienne. Cette possession ultime est exprimée ainsi : « Aucun domestique n'y entrerait il eut été sévèrement grondé, *moi seul* j'en avais la clé »⁵⁶. Dans cette précision en apparence strictement objective de « moi seul », Stendhal se confie davantage que dans la superbe de certains aveux ; car au lieu du conformisme de l'explication, au lieu du discours logique, c'est « la saillie immédiate du désir »⁶⁸ qui manifeste sa présence sans aucun calcul. Le souvenir de cette fusion

avec la mère, réalisée au-delà de la mort et du temps, attendrit Stendhal au point d'entamer sa haine parricide et lui inspire la phrase suivante à la pensée que Chérubin Beyle interdisait cette pièce à tout autre que son fils : « Ce sentiment de mon père lui faisait beaucoup d'honneur à mes yeux *maintenant que j'y réfléchis* »⁵⁶. Cette concession laborieuse reste cependant sans conséquences. Elle ne peut l'emporter sur le rejet du Père qui fonde toute son existence. La dernière phrase du chapitre vient au contraire confirmer tous les éléments de ce rejet, déjà présents : « Je passais ma vie chez mon grand-père dont la maison était à peine à cent pas de la nôtre »⁵⁷. Avec cette phrase dont les termes mesurés dissimulent un choix irrévocable, Stendhal dit quelle est sa *vraie* maison comme il a désigné son *vrai* père.

Nous voici donc revenus avec les derniers mots de ce chapitre à « l'ami intime » dont l'évocation lance, à la fin du chapitre précédent, le récit de la « naissance ». Nous ne sommes au même point qu'en apparence, cependant, et par ce mouvement propre à l'écriture stendhalienne qui se « recharge » en revenant sur certaines de ses traces, riche de ses victoires sur le silence et venant chercher la force nécessaire à de futures conquêtes. Ce sont ces retours vers les puits du bonheur qui conditionnent le langage pour Stendhal car, comme le synthétise M. Crouzet dans une formule, chez lui « c'est l'«eros» qui garantit le «logos» »⁴³ : seul l'amour parvient à libérer le cri étouffé du révolté.

Les caprices de la plume au service de l'autobiographie

Si l'écriture apparaît ainsi chez Stendhal comme une conquête de tous les instants sur un refus du langage identifié globalement au mensonge social, on trouve un phénomène d'écriture affective très personnel dans *Brulard* : les quelque deux cents croquis qui accompagnent les quarante-six chapitres. Cet aspect de l'œuvre « a été trop souvent négligé »⁶⁹, comme le mentionne Françoise Coulont-Henderson qui est une des premières à l'aborder. Cette importance des croquis a pourtant son sens : par ces tracés, la mémoire visuelle vient animer certains éléments du texte à la manière de signaux qui échappent à la rigueur du langage « significatif ». On a là un « texte » en soi. Cela donne une composition à deux voix dans laquelle le murmure des croquis prend parfois le dessus sur le

chant articulé du récit. En fait, certains éléments se trouvent grâce à eux redits trois fois *en même temps* : par le dessin, par sa rubrique explicative et par le texte lui-même. On doit à H. Martineau d'avoir rétabli les croquis que Casimir Stryenski avait supprimés dans la première édition de 1890. Or ces croquis participent à la genèse de l'œuvre et en sont inséparables. On peut dire que, comme toutes les notes éparses sur les pages des manuscrits ou sur des ceintures, le texte stendhalien, « marges et bretelles comprises, est *un* »⁷⁰.

Les croquis de Brulard ressemblent soit à des plans d'architecture, soit à des relevés cartographiques. Ce parti pris « technique » fait penser à la célèbre revendication de Stendhal d'adopter en matière de style celui du code pénal. Il y a là un désir d'échapper au lyrisme de 1830, dans le dessin comme dans le style. Mais ce parti pris de sobriété — des habitats réduits à des rectangles, par exemple — sert la rêverie stendhalienne qui peut ainsi prendre possession de ces espaces sans rencontrer le moindre obstacle. Une double thématique se révèle : celle de la maison, symbole de l'intime et celle des rues et des routes, ouvrant sur la liberté et l'aventure. Là encore, dans ces dessins, on trouve les deux objets de la passion stendhalienne : sa mère et la liberté. Il raconte en effet qu'Henriette Gagnon avait « un rare talent pour le dessin »⁷¹ et mentionne ses œuvres : « De grandes têtes à la sanguine »⁷¹. D'autre part, il montre que c'est grâce à cette activité maternelle devenue un « *précédent* tout-puissant »⁷¹ dans la famille, qu'on lui a permis de prendre des cours de dessin et ainsi de circuler seul en ville pour la première fois. Il insiste sur l'importance de ce privilège, obtenu pour lui par Henri Gagnon : « Cela était immense pour moi »⁷¹. Dans son imaginaire, et en quelque sorte dans sa gestuelle, le dessin — qui préfigure d'ailleurs l'écriture — occupe donc un statut particulier. C'est à ce geste, lié à un double plaisir, qu'il revient avec ses croquis.

Parfois ces tracés apparaissent comme le squelette du passé que les mots viennent habiller et parfois ce sont eux qui disent plus que les mots. Il arrive aussi que Stendhal compte simplement sur eux pour se décharger de descriptions fastidieuses. Dans les *Souvenirs*, il note à propos du salon de M. de Lafayette dont il vient de parler longuement : « J'ai oublié de peindre ce salon. Sir Walter Scott et ses imitateurs eussent commencé par là, mais moi j'abhorre la description matérielle.

L'ennui de la faire m'empêche de faire des romans»⁷². Il fait suivre cette remarque d'un dessin détaillé de l'appartement en question, ce qui lui permet d'abandonner très vite le commentaire qu'il commence laborieusement, libre qu'il est de fuir la corvée dont le soulage son croquis.

Le chapitre III que nous avons analysé comporte quatre croquis. Ils relèvent de l'intime et coïncident ainsi avec le sujet du récit. Aucun dessin n'illustre le panneau du chapitre consacré à la révolte et le premier croquis introduit un élément essentiel de la thématique du bonheur. Il représente le chapeau triangulaire du père d'élection, Henri Gagnon, dont il est le substitut symbolique. Il rappelle en particulier le plaisir de Stendhal, portant lui-même ce chapeau, à signaler aux siens, c'est-à-dire au groupe ennemi, la relation d'égalité qu'il a avec son grand-père et, par ce « geste considéré par toute la famille comme un manque de respect »⁷³, à provoquer l'indignation. Ainsi s'expriment simultanément, dans le même croquis, la forme principale de la dualité stendhalienne, l'amour et la révolte.

Une page entière est occupée par le second dessin. Il est dit représenter un quartier de Grenoble en 1793 et on y trouve les maisons successives des deux familles Gagnon et Beyle. Trois éléments s'en dégagent : « Maison de mon père où je suis né [...], Maison de mon père qui l'a ruiné [...]. Première, deuxième maison de M. Gagnon »⁷⁴. Cette énumération qui se veut objective est révélatrice. Le croquis a d'abord un sens *social* : le père qui a donné la vie et surtout celui qui a donné le bonheur ont tous deux pignon sur rue. Il a aussi un sens *intime* : présentant les deux maisons de son père, Stendhal montre que l'une d'elles l'a ruiné, impliquant que le mauvais père est aussi un mauvais administrateur. Il annonce ainsi les « folies »⁶⁷ de Chérubin Beyle dont le texte fait mention à la fin du chapitre. Admirons au passage le talent qu'a Stendhal de *faire savoir avant* de dire. Aux excès de l'ambition maladroite du père s'oppose l'affluence sereine des deux maisons Gagnon.

C'est l'agrandissement d'une pièce de la maison Beyle, la chambre maternelle, qui constitue le troisième croquis. Dans cette pièce, deux couches ainsi identifiées : « Mon matelas »⁵⁹ et « lit d'Henriette »⁵⁶. Dans ce décor, un seul personnage, « Moi »⁵⁶, est représenté comme allongé sur son lit. Ainsi après avoir *dit sa présence* dans l'intimité de sa mère, avoir

dessiné la pièce, Stendhal se représente dans l'état du bonheur⁷⁵, proche du lit maternel et face au « cabinet noir des robes »⁷⁶, c'est-à-dire intégré à toute l'intimité d'Henriette⁷⁶. Naturellement, la partenaire de « Moi » est absente : comment oser représenter, même schématiquement, la perfection ? Seuls les mots peuvent permettre de réaliser ce miracle. Le dernier croquis de ce chapitre montre la proximité de la maison Beyle et de la maison Gagnon : « Cent pas »⁶⁷ seulement les séparent. Et Stendhal trace en pointillé le trajet du bonheur qu'il a tant de fois parcouru en quittant l'une pour aller dans l'autre. Encore une fois, et par l'intermédiaire des habitats, il met à la place du père honni ce *père d'origine maternelle* qu'est Henri Gagnon. Le pointillé utilisé par Stendhal pour tracer le mouvement qui le conduit de la maison Beyle à la maison Gagnon, reproduit toute la distance vécue qui sépare « l'absence de tout plaisir »⁷⁷, subie dans la demeure paternelle, de « la gaieté admirable »⁷⁸ qui définit le domicile de l'« ami intime ». Ce trait interrompu représente le passage de la souffrance au bonheur. En le traçant, Stendhal refait pensivement avec sa plume, les pas décisifs. Et on peut voir dans ce pointillé naïf une synthèse du « voyage initiatique » dont parle Béatrice Didier⁷⁹ et qui trouve sa forme élaborée dans le « Passage du Saint Bernard ». Ce chemin de la maison Beyle à la maison Gagnon, c'est en effet la forme embryonnaire, dans les années de l'enfance, du voyage accompli au début de l'âge adulte de « Grenoble, c'est-à-dire lui »⁸⁰ — autrement dit la révolte désespérée — à Milan c'est-à-dire l'Italie, où se *confirme* la réconciliation avec le monde « par une charmante matinée de printemps, et quel printemps ! et dans quel pays du monde ! »⁸¹. À l'initiation *intime* dont le parcours est esquissé sur le croquis, répond l'initiation *épique* lors du « Passage du Saint Bernard », à la fin de *Brulard*, à laquelle correspond, dans les œuvres de fiction, le thème de « la montagne franchie »⁸².

Ce passage d'Henriette à l'Italie, c'est-à-dire du pareil au même symboliquement, est assuré par une série de métamorphoses rendues possibles grâce à des substituts symboliques liés au talisman maternel. Stendhal nourrit leur existence à l'aide de son imagination créatrice, de cette rêverie pacifiante dont la force de vie triomphe du « mauvais génie » qui *en lui* menace à jamais son bonheur. Ainsi, il *retourne* donc la fatalité de l'œdipe à son avantage et fait de ce « feu » destructeur

une passion rédemptrice : pour ouvrir une brèche dans le mur dressé autour de lui par la haine parricide, il a suffi, mais il a fallu, qu'il trouve seul ce sentier de l'espoir et de la liberté qu'il trace rêveusement, en pointillé, sur le sol de la rue Saint Jacques et de la Grande-Rue, telles que son croquis les fait revivre.



On peut voir que le chapitre III de *Brulard*, chapitre de la naissance, met en scène tous les principaux matériaux de l'imaginaire stendhalien. Il apparaît comme un socle sur lequel s'édifie le texte entier. On y trouve le rejet du père au profit de la seule filiation maternelle. La mise en scène de ce phénomène d'élection est représentée comme découlant de circonstances alors qu'en fait la haine parricide précède toutes choses. Cette mauvaise foi créatrice s'actualise parfaitement quand Stendhal se décrit relégué au rôle de « tiers incommodé » par le couple parental composé de son père veuf et de sa tante, alors que c'est lui qui, bien avant cette date, a attribué ce rôle à son père dans le triangle originel.

De ce rejet et de ce choix exclusif d'une filiation symbolique contre l'autre naît la scission du monde en deux qui entraîne le manichéisme inévitable du révolté. C'est ce manichéisme qui nourrit les antithèses familières dont nous trouvons déjà les éléments : la République contre la Monarchie, la gaieté contre le sérieux et la religion, annonçant déjà le Dauphiné contre Grenoble et l'Italie contre la France...

On voit à l'œuvre dans ces pages les formes du ludisme comme techniques de survie de l'expression, en particulier un humour protecteur et une ironie libératrice, destinés à apprivoiser la gravité des affects déclenchés par l'entreprise autobiographique.

Ce chapitre éclaire aussi les complexités du langage dont Stendhal joue si volontiers dans ses œuvres de fiction. On voit la sincérité des aveux éclater dans des phrases aux effets modestes, la dissimulation se replier dans l'arrangement de confessions explicites et les artifices servir la vérité. Grâce à un langage affectif qui se sert des sensations, visuelles en particulier, et auquel participent ses croquis, Stendhal parvient à exprimer sa vérité. Celle-ci le dépasse pour illustrer avant la

lettre la révélation freudienne, à savoir que l'homme est moins un être de raison que d'instinct. Elle montre aussi que l'artiste donne « une voix particulièrement éloquente à l'aventure du désir »⁸³. Peu soucieux d'exploiter ses intuitions avant-gardistes, Stendhal les exprime dans des phrases simples qui synthétisent sa vie intérieure, révèlent la connaissance éblouissante qu'il en a et proposent une discrète sagesse. Analysant sa passion pour la ville de Milan, il dit par exemple : « Ma raison me dit : mais le vrai Beau c'est Naples et le Pausilippe par exemple [...] C'est ma raison qui dit cela, mon cœur ne sent que Milan et la campagne *luxuriante* qui l'environne »⁸⁴.

Les procédés grâce auxquels peut avoir lieu, dans ce chapitre-synthèse, la naissance du « Moi » qui est le personnage principal de *Brulard*, permettent de découvrir les secrets de coulisse de « la comédie de l'œuvre »⁷⁰ dont relève, à sa manière, l'autobiographie. Ils offrent par ailleurs le spectacle toujours renouvelé d'un Stendhal se découvrant et se choisissant dans un exercice de genèse rendu particulièrement exigeant par l'utilisation de la première personne qui remet en question les rapports de l'artiste et de la personne. Cette confrontation qui contribue à faire de l'œuvre — et plus particulièrement de toute biographie — « un destin maîtrisé »⁸⁵ est mise en relief dans ces pages où Stendhal parvient, non sans peine, à apprivoiser sa révolte pour se livrer au lecteur comme dans « une lettre à un ami »²⁸, en lui confiant ses trouvailles *spirituelles*.

Université McGill

Notes

¹ Gérard Genette, *Figures II*, Éditions du Seuil, 1969, « Stendhal », p. 159. (C'est Genette qui souligne).

² Paul Léautaud a relevé dans sa correspondance cent soixante-dix-sept pseudonymes dont René Andrieux donne le relevé dans *Stendhal et le Bal masqué*, Lattès, 1983, pp. 240-242.

³ Stendhal, *Lucien Leuwen*, Lausanne Éd. Rencontre, 1961, p. 254.

⁴ Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1961. p. 468. (C'est lui qui souligne).

- ⁵ V. del Litto, *Préface à la Vie de Henry Brulard*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1961, pp. 11-12.
- ⁶ Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, p. 464.
- ⁷ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1961, p. 147. (C'est lui qui souligne).
- ⁸ Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, *op cit.*, p. 465.
- ⁹ *Ibid.*, p. 526. (C'est lui qui souligne).
- ¹⁰ V. del Litto, *Préface*, *op. cit.*, p. 12.
- ¹¹ Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, p. 535.
- ¹² G. Genette, *op. cit.*, p. 181.
- ¹³ Stendhal, *Chroniques italiennes*, La Pléiade, Gallimard, 1966, p. 732 (cité par M. Crouzet, *Stendhal et le langage*, Gallimard, 1981, p. 180).
- ¹⁴ M. Crouzet, *op. cit.*, p. 187.
- ¹⁵ Ce problème du langage n'est pas le seul à rapprocher l'œuvre de fiction et l'autobiographie chez Stendhal. Dans une perspective plus générale, V. del Litto ne voit pas entre elles « de différence essentielle » (*Préface*, *op. cit.*, p. 9). Bardèche, de son côté, montre que la mémoire est leur lien essentiel quand il qualifie Stendhal de « *Charmeur de souvenirs* » (C'est lui qui souligne) ; commentant l'interaction continue de l'invention et des souvenirs dans l'œuvre, il précise : « Ainsi sur la vie de Julien Sorel vient se poser à chaque instant comme un duvet de souvenirs dérobé au tiède passé de Stendhal aussi bien au Stendhal de vingt ans qu'au Stendhal de la Grande Armée ou au célibataire d'Italie » (*Stendhal romancier*, la Table Ronde, 1947, pp. 228-229).
- ¹⁶ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 28.
- ¹⁷ Genette, *op. cit.*, p. 160.
- ¹⁸ Genette, *op. cit.*, p. 156.
- ¹⁹ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 69. (C'est nous qui soulignons).
- ²⁰ *Ibid.*, p. 111.
- ²¹ *Ibid.*, p. 44.
- ²² *Ibid.*, p. 26.
- ²³ *Ibid.*, p. 25 (C'est lui qui souligne). Les orangers jouent un rôle important dans la poétique italienne de Stendhal. Il raconte que dans son enfance sa tante Élisabeth aurait mentionné Avignon, « *pays où venaient les orangers* » (C'est lui qui souligne — *H.B.*, *op. cit.*, p. 94) comme origine française de ses ancêtres venus d'Italie. Philippe Berthier a commenté la phrase de Stendhal : « Nous sommes des orangers, venus par la force de leur germe, au milieu d'un étang de glace, en Islande », dans *Romantisme*, 1977, nos 17-18, pp. 205-227.
- ²⁴ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 28. (C'est lui qui souligne.) Au sujet de l'utilisation de la première personne, Jean Rousset, dans sa « Préface » à *Narcisse Romancier* (Corti, 1973, p. 10), cite un jugement que nous faisons nôtre : « En art, voyez-vous, il n'y a pas de première personne ». (C'est nous qui soulignons). Ce témoignage est cité par A. Gide, *Œuvres complètes*, Gallimard, tome III, p. 499.
- ²⁵ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 29.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 30.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 370.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 31. (C'est nous qui soulignons).
- ²⁹ *Ibid.*, p. 32.

- ³⁰ *Ibid.*, p. 33.
- ³¹ *Ibid.*, p. 34.
- ³² *Ibid.*, p. 43.
- ³³ Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, 1930, p. 375.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 376.
- ³⁵ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 42. (C'est nous qui soulignons).
- ³⁶ *Ibid.*, p. 42; (Il répète cette image à la page 395).
- ³⁷ *Ibid.*, p. 36.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 37. (C'est nous qui soulignons dans les notes qui suivent les unités liées à la notion de rêverie).
- ³⁹ *Ibid.*, p. 35.
- ⁴⁰ G. Bachelard, *La Poétique de la Rêverie*, P.U.F., 1960, p. 14.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 18.
- ⁴² Au sujet du fonctionnement de la mémoire dans l'ensemble de *Brulard*, voir l'article de Françoise Coulont-Henderson, « Remarques sur la mémoire et sur les croquis de la *Vie de Henry Brulard* », *Stendhal Club*, 15 janvier 1984, pp. 141-151.
- ⁴³ M. Crouzet, *op. cit.*, p. 90.
- ⁴⁴ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 45. (C'est nous qui soulignons).
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 46. (C'est nous qui soulignons).
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 50.
- ⁴⁷ J. Rousset, *Narcisse romancier*, Corti, 1975, p. 45.
- ⁴⁸ G. Genette, *op. cit.*, p. 177.
- ⁴⁹ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 159.
- ⁵⁰ J. Starobinski, *La relation critique*, Gallimard, « Le Chemin », 1970, p. 281.
- ⁵¹ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 47. (C'est Stendhal qui souligne).
- ⁵² *Ibid.*, p. 48.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 83.
- ⁵⁴ *Ibid.*, p. 62.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p. 50. (C'est nous qui soulignons).
- ⁵⁶ *Ibid.*, p. 52.
- ⁵⁷ M. Crouzet, *op. cit.*, p. 86.
- ⁵⁸ G. Genette, *op. cit.*, p. 157.
- ⁵⁹ G. Durand, *Le décor mythique dans « La Chartreuse de Parme »*, Corti, 1971, p. 187.
- ⁶⁰ G. Genette, *op. cit.*, p. 158.
- ⁶¹ H. Bergson, *Le Rire*, P.U.F., 1967, p. 3.
- ⁶² René Bourgeois, *L'Ironie romantique*, P.U.G., 1974, p. 108.
- ⁶³ J. Starobinski, *op. cit.*, « Le sens de la critique », pp. 98-99.
- ⁶⁴ M. Crouzet, *op. cit.*, p. 97. Il cite Stendhal qui, dans *Chroniques Italiennes*, revendique un « langage affectif » contre le « langage significatif » (chapitre III « Suspicion contre les mots »). À propos d'un langage « autre », souhaité par Stendhal pour exprimer l'indicible, Léon Cellier a montré comment, dans *La Chartreuse de Parme*, il crée un langage fait de rires, de sourires et de larmes (Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, P.U.G., 1977, pp. 103-117). À sa suite, nous avons découvert la valeur initiatique de ces éléments dans *Le Rouge et le Noir* (G. Pascal, « Le langage initiatique dans *Le Rouge et le Noir*. Rires, sourires et larmes ». Communication au Congrès de l'A.A.T.F., Lille, 27 juin-1^{er} juillet 1983 — (Bicentenaire de Stendhal) —).

- ⁶⁵ J.-P. Richard, *Littérature et Sensation*, Seuil, 1954, p. 61. (Il cite l'article de S. de Beauvoir paru en 1949 dans *Les Temps Modernes*). C'est là aussi que prend naissance l'éloge répété de Stendhal pour « la douce égalité et la liberté » (*Brulard*, *op. cit.*, p. 133) dans les rapports humains en général.
- ⁶⁶ Richard Bolster abonde aussi dans ce sens dans *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, Minard, 1970, pp. 81-105.
- ⁶⁷ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 53.
- ⁶⁸ G. Genette, *op. cit.*, p. 160.
- ⁶⁹ Françoise Coulont-Henderson, *op. cit.*, p. 141.
- ⁷⁰ G. Genette, *op. cit.*, p. 169. (C'est lui qui souligne).
- ⁷¹ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 166. (C'est nous qui soulignons).
- ⁷² Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, *op. cit.*, p. 495.
- ⁷³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 48.
- ⁷⁴ *Ibid.*, p. 51.
- ⁷⁵ C'est le bonheur né de cette intimité exclusive, avec le souvenir d'Henriette Gagnon dans l'atmosphère feutrée de sa chambre inhabitée, qui nourrit dans la fiction stendhalienne le motif récurrent que G. Durand identifie comme « la jubilante solitude de la prison heureuse ». (*Le décor mythique de « La Chartreuse de Parme »*, p. 182.).
- ⁷⁶ Comment ne pas penser à ce sujet au passage du *Rouge* où Julien contemple les chapeaux et les robes de Mme de Rênal : « Il ne pouvait se rassasier du plaisir de sentir leur parfum. Il ouvrait son armoire de glace et restait des heures entières admirant la beauté et l'arrangement de tout ce qui s'y trouvait. » *Le Rouge*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1961, p. 130.
- ⁷⁷ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 88.
- ⁷⁸ *Ibid.*, p. 49.
- ⁷⁹ Béatrice Didier, *Stendhal autobiographe*, P.U.F., 1983, voir en particulier le chapitre « *Italiam, Italiam* », pp. 94-217.
- ⁸⁰ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 87.
- ⁸¹ *Ibid.*, p. 453.
- ⁸² J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 74.
- ⁸³ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 267.
- ⁸⁴ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 452. (C'est lui qui souligne).
- ⁸⁵ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 280. Starobinski précise que dans la biographie, l'œuvre et la vie sont mises en continuité et cessent ainsi d'être l'une à l'autre des réalités incommensurables. La vie en effet devient œuvre mais l'œuvre à son tour, comme « acte du désir », devient vie. Expression et destin fusionnent ainsi dans l'autobiographie.